

Искусство соцреализма: методологические трудности описания и проблемы реинтерпретации

Т. А. Круглова

кандидат философских наук, доцент

Переходный период, в котором пребывает современное российское общество, характеризуется противоречивым отношением к недавнему прошлому, важнейшей частью которого было советское искусство. Неизбежность сохранения глубоких признаков советского образа и стиля жизни вызывает в постсоветском времени и пространстве у одних людей тревогу, у других — раздражение, у третьих — ностальгию, у четвертых — стремление как можно скорее все забыть. Современный постсоветский человек занимает неустойчивую, лишенную рефлексии позицию, что служит основой для мифологизации советского наследия, которое в таком случае обретает черты химеры. Ему приписывается то роль «порчи», которая деформировала подлинную национальную основу, разрушила преемственность отечественной традиции, увела от истоков, то, наоборот, спасительная функция сохранения остатков «истинной», «нормальной» человечности перед лицом капиталистической экспансии. Таким образом, советское наследие либо отбрасывается, либо эстетизируется. А эстетическое умиление делает ненужным теоретическое понимание. Современная наука о человеке доказала, что вытесненные в коллективное подсознательное события и связанные с ними значения, в том числе травматические, проявляются в дальнейшей жизни социума и индивида не позитивно-продуктивным, а разрушительным образом, тормозящим развитие. Историческая дистанция в двадцать лет, отделяющая нас от советского периода истории, уже достаточна для проведения эффективных аналитических процедур объяснения и герменевтических — понимания.

Особенно ярко проявляется в гуманитарном сообществе и публичном пространстве эмоциональная реакция на словосочетание «социалистический реализм». Модели соцреализма объявляются устаревшими как с философско-эстетической, так и с художественно-практической точки зрения. Тем не менее, историки искусства XX века постоянно сталкиваются с невозможностью полностью игнорировать мощное влияние соцреалистического дискурса на художественное поле отечественной культуры, а постсоветские адресаты продолжают добровольно и часто не без удовольствия потреблять классические произведения соцреализма.

Современные эстетика и искусствознание демонстрируют теоретическую растерянность перед этими обстоятельствами. Учебные и академические издания последних лет, претендующие на полный обзор отечественной культуры от истоков до наших дней (например, Т. С. Георгиева «История русской культуры», М., 1998, Л. А. Рапацкая «Русская художественная культура», М., 1997) в своем большинстве либо обходят стороной основной поток советского искусства, делая акцент на пересказе отношений художников и власти, либо разделяют все, созданное в этот период, на «художественные произведения с общечеловеческим звучанием» (эта формула не только не проясняет, но запутывает проблему) и те произведения, которые «обслуживали тоталитарную систему». При этом игнорируются принципы историзма, предполагающие сродство произведений одной эпохи и одного региона на эстетическом, стилистическом, экзистенциальном уровне общности. Можно выделить всего несколько монографий, предлагающих концептуальное прочтение истории отечественного искусства в XX веке: М. Голубков «Русская литература XX века. После раскола» (М., 2001), Е. Деготь «Русское искусство XX века» (М., 2000), Н. Степанян «Искусство России XX века. Взгляд из 90-х» (М., 1999). Однако все они построены на материале отдельных видов искусства, то есть носят искусствоведческий характер. Пожалуй, только И. В. Кондаков, автор учебника для вузов «Введение в историю русской культуры» (М., 1997), осуществил попытку фундаментального культурологического описания, в котором советская культура объясняется общими закономерностями российского менталитета. Но книга Кондакова, в целом успешно преодолевшего политико-идеологический схематизм, не ставила своей целью анализ собственно художественных проблем советского периода.

Первая трудность построения теоретически отрефлексированной и фактически полной истории отечественного искусства советского периода заключается в том, что пока не разведены два понятия: советское искусство и соцреализм. Отсюда возникают проблемы с отбором конкретных произведений для репрезентативного анализа. При разности вкусов и методологических позиций все исследователи справедливо сходятся в одном: ни логически, ни исторически, ни по набору художественных произведений они не совпадают. Поэтому необходимо разобраться в том, как пересекаются круги их значений, в каком структурном и функциональном отношении друг к другу они находятся. Анализ специфики советского искусства и должен быть направлен на выявление исторических оснований и условий этой взаимобусловленности. Тогда набор имен авторов и произведений, попадающих в историю отечественного искусства XX века советского периода, будет не случайным, а репрезентативным, концептуально оправданным.

Другая трудность связана с тем, что все, что написано было о соцреализме в период его монопольного положения, а это огромный круг источников, само нуждается в дискурсивном анализе. Самоописания соцреализма в виде его теории, художественной критики, постановлений партии и правительства по его поводу не могут выступать в качестве прямых источников для анализа эстетики и поэтики соцреализма, так как не выполняют аналогичной функции метахудожественной рефлексии в искусстве Нового и Новейшего времени (как, например, философские эссе Новалиса или художественно-критические статьи В.Г. Белинского для романтизма и реализма). Дело в том, что теория соцреализма не была, по крайней мере, в сталинско-ждановский период, теорией в строгом смысле этого слова, а, скорее, манифестацией принципов и апологией эталонных произведений. Рефлексия по поводу собственных оснований, истоков, интертекстуальных связей, места в системе власти и идеологии, всегда сложная для современников и участников художественного процесса любого типа искусства, в данном случае была категорически табуирована. Как следствие, теоретические и художественно-критические источники встраиваются в общую тенденцию к сокрытию истины, фальсификации, подмены значений, которая характерна для тоталитарных культур. Ярко выраженный идеологический характер этих источников требует специальных процедур деконструкции того действительного содержания, которое за ними скрывается. Необходимо привлекать

источники иного рода: «человеческие документы» участников художественной коммуникации, поправки редакторов и цензоров, протоколы заседаний художественных советов, приемочных комиссий, читательских и зрительских конференций, письма читателей и зрителей в средства массовой информации и т.п. Это может дать большое приращение смысла, так как в этих источниках репрезентируются не столько официальные требования власти, сколько бессознательные установки всех агентов системы.

Очевидно, что соцреализм выступал в этот период в качестве властной силы, организующей поле художественного производства и потребления, определяющей правила игры всех агентов, и в качестве самих произведений, носящих эталонный характер для всей художественной системы. Констатация этого факта порождает вопрос: насколько эффективно работала эта система? На что она опиралась — помимо административного, политического и репрессивного ресурса? Иначе говоря, феномен советского искусства может быть философски отрефлексирован только при учете того, как большинство его авторов реагировали, откликались, зависели, провоцировались, соблазнялись соцреалистическими образностью, поэтикой, правилами творческого поведения, которые неизбежно определяли художественно-коммуникативное поле. Но и соцреализм необходимо понять только в контексте советской культурной системы. Посылка о том, что соцреализм был в чистом виде сфабрикован тоталитарной властью, полностью зависел от ее инициативы, до недавнего времени служила условием комфортного соглашения внутри сообщества либеральной интеллигенции, что избавляло ее от теоретических усилий. Легче обвинить власть, предварительно демонизировав ее, допустив возможность ее беспредельного манипулирования бесконечно пластичным сознанием массы, чем всерьез заняться поиском взаимосоответствий заказа на соцреализм «сверху» и «снизу». У апологетов советской системы и соцреализма, как и у их радикальных критиков, есть общая установка: в обоих случаях власти приписывается исключительная креативность. Современная философия убедительно доказала, что и власть эффективно действует не только на путях прямого насилия, и податливость массы на поверку оказывается иллюзией как самих властителей, так и интеллектуалов-оппозиционеров.

Главная посылка, из которой должна исходить современная эстетическая критика соцреализма, — необходимость реинтерпретировать все искусство советского периода, постоянно проделывая работу

по анализу «следов» соцреалистического дискурса в любом его воплощении, поскольку в реальном историческом времени и пространстве это была самая мощная по задействованным ресурсам сила, опирающаяся на власть во всех ее видах (политическую, экономическую, идеологическую, символическую — в форме некоторых отечественных культурных традиций) и на новый субъект истории — массу. Последовательное построение анализа в таком ключе будет исторически конкретным и логически непротиворечивым при учете и других, очень важных факторов, участвующих в конструировании новой социалистической художественной культуры — российских мировоззренческих и художественных традиций, актуального западного опыта, который был так или иначе доступен, позднего фольклора, становящейся массовой культуры индустриального общества и т.д.

Таким образом, описание искусства соцреализма с необходимостью требует прояснения такого трудно уловимого качества как «советскость», которое пронизывает и окрашивает отечественную культуру на протяжении огромного — для XX века — периода. «Советское» — это и пространственная характеристика культуры (географически — СССР), и временная (1917 — 1991 годы). «Советское» — это, несомненно, и ценностная категория, по своей смысловой синкретичности и функциональной всеохватности сходная с подобной ей категорией отечественной культуры — «русской идеей». Она отвечает за экзистенциальное ощущение беспрецедентности, вершинности и авангардности того образа жизни и человека, которые сформировались в СССР, занимая место социальной мифологии.

Важность анализа такого предиката искусства, как «советское», связана и с необходимостью учета в философии и истории искусства региональной спецификации искусства. В истории художественной культуры активно используются такие характеристики искусства, как, например, «европейское», «американское», «восточное» и т.п. В этом плане существует большая фактографическая литература по отдельным видам искусства, разнесенная по рубрикам, например, «кинематограф социалистических стран» или «литература народов СССР». Как правило, эти направления исследования ограничиваются вычленением общих для данного региона проблем, мотивов, образовательно-выразительных средств. Собираение материала под рубрикой, например, «изобразительное искусство СССР», чаще всего следует принципу территориальной принадлежности его творцов и влечет за собой поверхностный обзор, опирающийся на количественные

показатели. Порождающие региональную специфику ментальные матрицы чаще всего выпадают за скобки таких работ. Кроме того, остается вопрос, можно ли искусство СССР анализировать по той же схеме, как, например, традиционное искусство стран дальневосточного региона? Ведь регионально-культурная специфика образуется за счет долго действующих в историческом времени механизмов. Скорее всего, вряд ли возможно осуществить аналогичный анализ по отношению к СССР, просуществовавшему около 80 лет. Поэтому также необходимо разработать теоретическую модель советского типа искусства как специфического культурно-регионального феномена, который осуществился в истории XX века.

Кроме того, важность изучения предиката «советское» связана с теоретическим интересом к таким типам искусства, которые развивались в гетерономном поле культуры. Разделение всего содержания культуры на гетерономные и автономные поля предложил П. Бурдьё. В автономном поле искусство развивается, опираясь на историю самого поля, то есть на историю художественных традиций и новаций, здесь учитывается, прежде всего, логика внутривидовых зависимостей: жанров, стилей, направлений. В гетерономном поле действуют другие силы и зависимости: экономика, политика, идеология, повседневность. Внутри гетерономного поля рождаются и функционируют такие явления художественной культуры XX века, как массовое искусство, кич, кэмп, салонное искусство, примитив, художественная самодеятельность, коммерческое искусство, искусство государственно-го заказа. Наш язык фиксирует в виде предиката к слову «искусство» или «художественное» внешних по отношению к их природе значений. Все эти феномены определяются доминантой внехудожественных функций и влияний, критерий их ценности находится за пределами автономного поля культуры. Соцреализм попадает в этот круг явлений благодаря доминанте идеологического заказа, поэтому может продуктивно описываться по тем же правилам, которые сложились в сфере исследования подобных феноменов. Трудность применения этих правил вызвана тем обстоятельством, что советское искусство явно представляет собой гибридную форму, претендующую на критерии обеих полей одновременно. Предикат «социалистический» — из гетерономного поля — прилагается к термину «реализм» — из автономного поля. Поэтому задачей философии искусства должна стать выработка такой системы координат, по которой можно описать соцреализм, не искажая его суть не соответствующей ему эстетической методологией.

Большинство итоговых трудов по истории и философии искусства написаны с позиций классической или модернистской эстетики, то есть с позиций агентов автономного поля культуры. Как правило, логика этих трудов построена на материале анализа таких институциональных форм искусства как «художественное направление», «художественный стиль», что предполагает обязательное вычленение оригинальных автора, проекта и формы воплощения на отметке шедевра. Соцреализм не попадает в эти итоговые истории, так как не отвечает избранным критериям. Иначе говоря, изнутри этой логики он трактуется либо как «плохое» искусство, либо как «неискусство».

Постмодернистская философия искусства существенно расширила объем материала культуры, удостоенного попасть в музей искусства XX века. Она стимулировала изучение способов работы художников XX века с неоригинальными, серийными, тиражированными продуктами культуры, например, с рекламой, СМИ. Сменились критерии отбора и оценивания, к произведению искусства как единице истории искусства добавился артефакт, но сам механизм художественного развития виделся непоколебленным. Способы работы с новым материалом культуры (поп-арт, концептуализм, соц-арт, видео-арт, инсталляция) по-прежнему маркируются как художественные направления. Все эти новые художественные практики, даже после бурных общественных дискуссий, в конце концов, попадают в историю современного актуального искусства, оцениваясь как новаторское приращение постоянно уточняемого определения «природы художественности». Несмотря на призыв классиков постмодернизма «засыпать рвы» между культурными полями и разрушать границы, постмодернизм продолжает транслировать и культивировать утонченную по форме и в высшей степени неоднозначную по содержанию, высокорефлексивную позицию субъекта-эстета — как творца, так и адресата. Его язык, даже сниженный до стеба, все равно не растворяется в языке массовой культуры, оставаясь способом репрезентации определенных субкультур. Безусловно, постмодернистское искусство и эстетика адекватно и оперативно отреагировали на социокультурные трансформации западного искусства второй половины XX века, отразив как складывание новых общностей и особенности их коммуникации, так и формы художественной и философской рефлексии над ними.

Постмодернистские авторы продолжают общую стратегию западной культуры, которая постоянно проводит демаркационную линию

между устаревшим и актуальным искусством. Но, на наш взгляд, поле исследований необходимо расширить, направив интерес по ту сторону актуального продвинутого искусства. Соурреализм явно выпадает из сферы, очерченной понятиями «актуальное, современное искусство». Философия искусства должна, наконец, обратить внимание на так называемое «консервативное искусство», которое в XX веке представлено довольно масштабно.

В объемном труде, представляющем лексикон художественно-эстетической культуры XX века, есть всего одна небольшая статья, посвященная этой тенденции. Ее автор, В. Бычков, предлагает термин «консерватизм» как «условное обозначение для всей совокупности художественно-около-художественных явлений в искусстве XX века, противостоящих или не вписывающихся в магистральную для этого столетия линию развития: авангард — модернизм — постмодернизм. Консерватизм — это пестрая и бескрайняя охранительно-академизированно-коммерциализированная сфера художественной культуры, ориентированная на сохранение и поддержание жизни классики путем подражания традициям художественной культуры прошлого (прежде всего ближайшего — реалистически-академического искусства XIX века) с включением каких-либо новаторских элементов, чаще всего механически заимствованных у модернизма»*. В описании В. Бычковым консерватизма есть противоречие, которое им никак не осмысливается. С одной стороны, по его мнению, это творчество мало соответствует духу техногенной цивилизации, и поэтому консерватизм не дал каких-либо заметных и тем более выдающихся явлений или имен в искусстве XX века. В его описании остается за скобками объяснение широкой распространенности и причин востребованности этого типа художественной культуры. С другой стороны, он утверждает, что консерватизм достиг размаха и стал мощной, влиятельной силой, получив государственную поддержку в странах тоталитарных режимов. «Здесь он принял форму тотальной политической «мифологии» и вплотную сомкнулся с художественно-идеологическим кичем. В его поле зародился и существовал соурреализм»**. Тезисы В. Быčkova указывают на самые глобальные и сущностные для XX века противоречия между масштабом и мощью банального, в том числе и зла, с одной стороны, и хрупкостью творчески-оригинально-

* Лексикон нонклассики. Художественно-эстетическая культура XX века. Под общей редакцией В.В. Быčkova. М., 2003. С. 247.

** Там же. С. 248.

го, с другой. Это противоречие из серии вечно актуальных вопросов: можно ли считать Ленина, Сталина, Гитлера великими личностями? Можно ли считать «влиятельное» и «выдающееся» синонимами? Возможно ли величие тривиального? Кто должен остаться в истории литературы — Булгаков или Бабаевский?

Другие исследователи также относят соцреализм и тоталитарное искусство в целом к разновидности кича на государственном уровне (Х. Арендт, С. Зонntag, С. Бойм). Например, В. Бранский видит общее основание между кичем и пропагандизмом (так он классифицирует соцреализм) в том, что оба допускают любые заимствования из традиционных идеалов, порождают стилевой эклектизм и безвкусицу*. Признавая продуктивность таких квалификаций соцреализма, мы не можем полностью принять эту позицию. Консерватизм XX века чрезвычайно разнороден, включает в себя совершенно противоположные эстетические платформы, в том числе и нонконформистские (примером может служить проект «Новый русский классицизм», созданный лидером петербургского андеграунда Тимуром Новиковым в 1990-е годы), и не может быть сведен только к собиранию общих мест. Практически его подлинное теоретическое описание еще и не начиналось. Мировоззренчески консерватизм может опираться на самые разные основания: религиозный фундаментализм, авторитарный политический дидактизм, имперскую идею, художественный неотрадиционализм (реализм, неоклассицизм, академизм и т.п.). Социокультурно консерватизм может быть объяснен неодновременностью процессов мирового развития, тем, что разные страны находятся на различных уровнях модернизации и сталкиваются с очень непохожими проблемами.

Очевидно пока одно: культура и искусство в XX веке развиваются не по восходящей линии, а как чередование различных фаз: вызов модернизации и ответная реакция на него. Понять консерватизм и авангардизм как две стороны одного процесса — насущная задача философии искусства. Эстетические теории, которые порождались магистральной линией развития модернистской парадигмы, делали предметом своего размышления инновации, стимулирующие способность искусства видоизменяться, обновляться. Модернизм и есть постоянно воспроизводимая доминанта изменчивости над устойчивостью, культ новизны. В социальном плане это может порождать различные социально-психологические и антропологические травмы,

* Бранский В.П. Искусство и философия. Калининград, 1999. С. 463.

которые, в свою очередь, неизбежно вызывают регрессивные состояния. Искусство модернизма во многих своих проявлениях как раз является репрезентацией этих травматических симптомов и рефлексией над травмирующими факторами. Как следствие, массовый потребитель избегает адресоваться к модернизму. Культура XX века с неизбежностью должна была породить и противоположную стремлению к новациям реакцию, вызванную потребностью в стабильности, в определенном смысле — остановке времени.

На наш взгляд, вписывая соцреализм в общую консервативную реакцию, нельзя полностью растворить его в ней. Ведь сам соцреализм провозглашал себя как остро современное искусство, объявляя модернизм безнадежно устаревшим. Да и в консервативной реакции 1930-х — 1950-х годов нельзя видеть только простое воспроизведение домодернистской картины мира середины XIX века. Беспрецедентность задач и целей, которых стремилась достигнуть советская культура в лице своих активных и амбициозных агентов, диктовала поиск таких способов эстетически привлекательных сражений реализма и академизма, реализма и умеренного модернизма, классического и фольклорного, массового и элитарного, профессионального и дилетантского, аналогов которым не было в истории искусства. Производство соцреализма как абсолютно нового искусства, выразившего бытие «нового человека», должно было одновременно быть ни на что не похожим и в то же время — континентальным искусству всех времен и народов. Отдавая себе отчет в том, что перед нами художественно-эстетический утопический проект тоталитарной власти, необходимо найти точное соотношение всех эстетических, художественных, общекультурных потоков XX века, пересечение которых создало в действительности такой тип искусства как соцреализм.

Таким образом, для успешного решения всего многообразия поставленных вопросов, необходимо выбрать такую систему координат, внутри которой возникнет объемное представление о советском искусстве. Представляется, что этой системой может быть культурная парадигма. Это позволит нам начать анализ соцреализма с исследования особенностей советского сознания и языка, то есть поиска дискурсивных оснований художественной специфики соцреализма в контексте принятых в современном гуманитарном знании идей о конструировании социального порядка посредством речевых коммуникаций. Тогда социалистический реализм предстанет не как отдельное направление в советском искусстве и не как господствующая

художественная практика, и даже не как эстетическая теория, а как дискурс, организующий все звенья художественной системы от автора до адресата, как правила творческого поведения и восприятия, оценки и присвоения статуса произведения искусства. Соупреализм, таким образом, невозможно представить как ряд произведений искусства, исчерпывающим образом опредмечивающих в своей структуре определенный тип художественного сознания. Можно со всей определенностью утверждать, что никакое произведение советского искусства не является вполне супреалистическим, в нем всегда есть нечто иное, и в то же время, в своей массе, никакое произведение советского искусства не может быть вполне свободным от этого дискурса. Без определения, что такое супреалистический дискурс, содержание понятия «советское искусство» в своей специфичности теряет всякий смысл.

В первом приближении супреалистический дискурс можно определить как дискурс невозможного. Что мы имеем в виду? Дело в том, что дискурс в широком смысле слова — это такое единство сознания и языка, которое гарантирует успешность социокультурной коммуникации, система правил, по которым можно понять ту или иную культуру, правил, установленных ею самой, но изнутри нее неотрефлексированных. Таким образом, любой дискурс всегда включает в себя нерационализируемые моменты. Но всякий, кто пытается понять правила, следуя которым советские художники создавали произведения, а адресаты их воспринимали, оказывается перед ситуацией, представляющейся абсурдной, невысказанной. Советский дискурс, как и вся тоталитарная культура, оценивается внешне находящимися по отношению к нему субъектами как беспрецедентный вызов разуму. Супреалистический дискурс предъявлял к художникам взаимоисключающие эстетические требования: совмещения ритуальности и каноничности, характерных для традиционных культуры и искусства (религиозное искусство, эпос и фольклор), с актуальностью и ситуативным меняющимся идеологическим контекстом. Комбинация двух противоположных модальностей составляет сердцевину супреалистического дискурса. Первая модальность исходит из цикличности времени, постоянного повторения и воспроизводства прошлого, что и требует закрепления в каноне, образце, нормативе. Вторая порождена концепцией бытия как деяния, исторического времени как подвластного творчеству будущего, превращающего все ценности в относительные и актуальные. Согласно всем известным эстетическим системам, это

совмещение невозможно. Французская исследовательница Р. Робин, назвавшая свою книгу «Соцреализм: невозможная эстетика», настаивает на том, что «невозможность» не означает «неэффективность». Специфическую комбинацию, задаваемую соцреалистическим дискурсом, можно поддерживать, только ставя под вопрос художественный эффект и предпочитая действенность другого рода.

Соцреализм позитивно и оптимистически снимает дистанцию между возможным и невозможным, мечтой и реальностью, планом и осуществлением, при этом очевидные проявления художественного насилия (как на уровне формы, так и на уровне содержания) не приветствуются, клеймятся, так как обнаруживают искусственный характер творимой реальности (как в искусстве, так и в жизни). «Для советской идеологии тоталитарного периода исключительно характерно стремление осуществлять неосуществимое..., которое лежит вне пределов человеческих возможностей... Абсурд вносился в идеологическую репрезентацию как форма отрицания реальности, как свидетельство неограниченной силы тоталитарного общества. Терапевтическая риторика политической репрезентации в большой степени отразила это стремление идеологии к ассимиляции противоречий и абсурдности, которую эта идеология превращала в норму, обыкновенное»*. Советский человек приучен — самим способом своего бытия — забывать о логике, о здравом смысле, о «практическом разуме» и ориентироваться сегодня на идеи и понятия, которые еще вчера исключали друг друга.

Соцреализм, таким образом, неизбежно приобретает черты антисистемы с характерными для нее подвижностью, незакрепленностью мировоззренческих категорий, подверженных произвольной перекодировке со стороны власти. Это предопределяет как бы зеркальность всех элементов, способность их к взаимному замещению друг друга. При том, что соцреалистический дискурс постоянно требует реалистичности, жизнеподобия, соотнесенности с документальным фактом, конкретное предметно-пространственное, временное и смысловое многообразие окутывается пеленой неотчетливости, а вся картина тяготеет к произвольности. В ситуации такой семантической неопределенности становятся невозможны никакие различия: ни между стилями, ни между художественными индивидуальностями, ни между старым и новым, ни между своим и чужим. Такой тип дискур-

* Знакомый незнакомец: Соцреализм как историко-культурная проблема. М., 1995, РАН, институт славяноведения и балканистики. С.37.

са призван обеспечить состояние тотальности, которая и есть предельная стадия мира, утратившего различия. При тоталитаризме не должно быть ни одного индивидуального, автономного смысла, все только репрезентирует Единое. В результате вся система тяготеет к самоповторам и тавтологии.

Подвижность и незакрепленность всех элементов прямо вытекает из постоянного требования «органического синтеза», «целостных живых образов», «искренности», стремления создать новый вид творчества, нерасчлененного на стадии языка. Игнорирование художественных и языковых норм превращается в признак витальности, делая соцреализм неким вариантом советской «философии жизни». Борьба с формализмом оказывается неизбежным процессом изгнания любых проявлений художественной рефлексии, в результате чего различие вымысла и факта, произведения искусства и партийно-административного документа становится невозможным. Предосудительными считаются техники, которые демистифицировали иллюзии, остраивали прием, обнажали художественную условность. Искусству было предписано избегать модернистской фрагментарности, достигаемой приемами монтажа и коллажа, представляя реальность как связную, ясную, целостную.

Таким образом, абсурд как следствие отчуждения, как раз не может быть предметом эстетического созерцания в тоталитарном искусстве, так как отрицается само отчуждение. Более того, соцреалистическое искусство создает такую картину мира, в которой абсурд и не может быть замечен. Это требует глубоко ангажированного, интимного, искреннего, а главное, деятельного участия в отчужденной ситуации, буквально приятия ее всем существом, всепроникающего чувства солидарности и всеобщего консенсуса. Позиция нейтрального наблюдающего взгляда разрушит эту эстетическую целостность. Поэтому любой критически мыслящий человек автоматически получает ярлык формалиста, противника жизни, он сам мертвец в символическом смысле слова. Поскольку жизнь и искусство в соцреализме зеркально замещают друг друга, субъект-«отщепенец» может быть обвинен в буквальном смысле в намерениях, угрожающих жизни советских людей, то есть получить ярлык «вредителя», и в результате стать не символическим, а настоящим мертвецом. В художественном творчестве особый интерес автора к форме, языку или приему уже есть проявление рефлексии, что делает такого творца подозреваемым и виновным.

Вся эта риторика жизненности, стихийности и искренности, декларативно противостоя нормам, в действительности разрабатывала свой собственный канон. Стихийность должна была быть укрощена сознательностью, но при этом не исчезнуть совсем, а постоянно воспроизводиться. В природе советской идеологии лежат два принципа, внешне противоречивых, а, по сути, тесно взаимосвязанных: технократический принцип произвольности и сакральный принцип органичности. Когда эти принципы взаимодействуют, признаки каждого из них переносятся на другой. «Так, с одной стороны, возникает «освященная» рациональность, а с другой стороны — «святость» рационально обосновывается»*. Л. Ионин обнаруживает, таким образом, как работает своеобразная «диалектика по-советски»: тоталитарное сознание смыкает границы между различными сферами культуры и соответственно, разными дискурсами, и различия как будто не замечаются и не обнаруживаются логическим путем. «Практическим результатом применения такого рода «диалектики» стало сохранение самоотжестовленности общества, несмотря на ряд коренных изменений политического режима»**.

Соцреалистическая система то и дело обнаруживает разрывы между знанием и умением, теорией и практикой, установленным каноном и отношением к нему, признаваемыми и реализуемыми формами, декларируемыми и реальными оценками.

В. Паперный в книге «Культура — 2» приводит множество примеров такой «диалектики», то есть выдвижения логически несовместимых требований: «Культура может требовать одновременно двух взаимоисключающих вещей: стандартизации строительства и индивидуального подхода к каждому сооружению, удешевления архитектуры и достижения максимального ее богатства, физического уничтожения памятников собственной архитектурной традиции и объявления этой традиции единственным источником творчества, полного вырубания деревьев на Садовом кольце и буйного озеленения, ликвидации ленинградской архитектурной организации и возрождения петербургской традиции... Вредительством в этой культуре могло казаться и «распыление строительства по множеству точек», и «вредная бюрократическая теория концентрации... работ»***. Получается, что вырубание не противоречит озеленению. Соцреалистической культуре для того,

* Ионин Л.Г. Социология культуры: путь в новое тысячелетие. М., 2000. С. 206-207.

** Там же. С. 242-243.

*** Паперный В. Культура — Два. М., 1996. С. 213.

чтобы в одном месте, например, озеленять, надо обязательно в другом месте вырубать. И так во всем: чтобы создать свою техническую интеллигенцию или военные кадры, надо обязательно уничтожить то, что уже есть в наличии, либо «старые» кадры превратить в «свое чужое», т.е. «перековать».

Все, что не переходит в свою противоположность, в этой культуре не имеет права на жизнь. Это касается и самой фундаментальной онтологической проблемы: противоположности бытия и небытия, жизни и смерти. Настойчивое требование витальности, плодovitости все время переходит в свою противоположность, процессы опустошения, энтропии и растраты преобладают над созиданием и приращением.

Должны ли эти разрывы интерпретироваться как изъяны и сбои системы? Как проявления «сопротивления» парадигме или канону соцреализма со стороны культуры? Или же, напротив, в известных пределах эти разрывы принадлежат парадигме и необходимы для ее удовлетворительной работы? Л. Геллер и А. Боден, представители Лозаннской школы, доказывают в своих исследованиях институциональных аспектов соцреализма, что, по сравнению с французской ситуацией, описанной П. Бурдьё, и вопреки тому, что может казаться, в советской обстановке коды символического пространства наделены меньшей определенностью. М. Чудакова тоже отмечает, что требования власти к литературе были двусмысленны, изменчиво неопределенны (определенной была лишь сама неукоснительность предъявленных требований) — хотя во всякий данный момент предписывалось считать их вполне определенными и общепонятными. «Здесь сказались расплывчатость идеологических и особенно художественных пожеланий власти (основывавшихся скорее на абстрактной телеологии системы, чем на внятных и устойчивых идеологемах) и расчет на их угадывание и «творческую разработку»*.

Клод Лефорт отмечает важность неопределенности и пустых мест для осуществления проекта тоталитарной власти: «Место я называю пустым, потому что никакой индивид или группа не соприсущи ему: это понятие неизобразимого места не изнутри и не снаружи, это понятие чисто символической инстанции в смысле, что она более нелокализуема в рамках реального»**. Здесь нам нужно подчеркнуть важность этой неопределенности, этого нелокализуемого и неизображаемого пространства, в котором развиваются реальные

* Чудакова М. Литература советского прошлого. М., 2001, С. 394.

** Robin R. Socialist Realism: An Impossible Aesthetic. Stanford, 1992. P. 70.

властные отношения. Они реализуются в ожидаемых и одновременно непредсказуемых сторонах. Власть постоянно создает обстановку неопределенности и обещает избавить население от страха перед ней. Таким образом, система воспроизводит ситуацию непредсказуемости, негарантированности и порождает тем самым состояние постоянного страха, и одновременно создает иллюзию преодоления неопределенности. Это проявляется, прежде всего, в языке. «Предписания власти... бессознательно направлены на блокирование всей неопределенности невыразимого в языке... «Невозможность» возникает внутри этой неуклюжей утопии, которая претендует на овладение временем, на подчинение себе языка мировосприятия»*. Сама претензия на тотальную власть над миром, человеком, его сознанием и языком порождает дискурс невозможного.

Ядро соцреалистического дискурса включает в себе дилемму интеграции/дестабилизации. Система соцреализма, провозглашая интеграцию всех художественных сил, на деле осуществляет действия, приводящие, казалось бы, к ее дестабилизации:

- непрерывные чистки,
- развязывание различных кампаний,
- борьба с уклонами,
- критика и самокритика.

Интеграция — отнюдь не линейное движение: на пути к совершенству советская культура должна всегда оставаться незавершенной, чтобы поддаваться моделированию и улучшению. Эту роль и выполняет процедура дестабилизации. Соцреализм от других течений в искусстве отличается своими бесконечными дискуссиями. Токами движется по замкнутому кругу дискуссия о классике и нормативности, споры о реализме и романтизме, о конфликтах и лакировке действительности, о прекрасном в жизни, о партийности и сатире, о самом предмете эстетики. Казалось бы, споры эти бессмысленно схоластичны, и вся система пребывает в состоянии полной неподвижности. Это так и не так. Система в одно и тоже время статична и подвержена постоянным изменениям. Начало каждой кампании воспринимается как шок. «Не стабильность и статичность, а наоборот, шоковая терапия, постоянная дестабилизация составляет, на наш взгляд, условие функционирования системы»**.

* Ibid., p. 72.

** Геллер Л. Возвышенное в системе ждановского социалистического реализма // Wiener Slawisticher Almanach , №34, 1994. P. 81.

Созидание и разрушение в соцреалистической культуре, как описывает В. Паперный, постоянно присваивают себе значения друг друга. Функционирование соцреалистической системы сопровождается постоянным разрушением создаваемого. «Нередко, — пишет И. Грабарь, — постройка останавливалась после того, как выведены были фундаменты, и затем продолжалась уже по-другому. Сплошь и рядом какое-нибудь здание начинал один архитектор, продолжал другой, кончал третий, а под конец снова переделывал четвертый». К этому надо было бы еще добавить, что пятый архитектор, сносил то, что создавали первые четверо, и начинал все сначала»*. Таким образом, возникала иллюзия безостановочного движения «жизни в ее революционном развитии».

Соцреалистический дискурс — это процессуально-производственная характеристика художественной системы. Поэтому, чтобы понять, что такое соцреалистические произведения искусства, нельзя ограничиться анализом только готовых текстов или проектов и замыслов. Т. Лахусен описывает в рамках институционального подхода соцреализм как единый художественный процесс, состоящий из трех элементов: 1) постоянно работающей машины по производству проектов, из которых лишь ничтожная часть попадала в пространство потребления (в случае с архитектурой — на строительные площадки); 2) непрерывных чисток библиотек, сноса архитектурных сооружений, переселения произведений изобразительного искусства в подвалы фондов и т.д. 3). художественного производства по непрерывно меняющимся проектам, сценариям, планам. При этом тексты постоянно подвергаются процедурам переписывания, они считались нестабильными и вариативными, открытыми для исправлений согласно сегодняшним нуждам, т.е. для манипуляций, и «могли быть сравнимы с палимпсестами — быть стертymi и начертанными заново»**.

Поэтому, приходят к выводу и Л. Геллер с А. Боденом, «руководящая деятельность партии имеет своим самым прямым и самым устойчивым последствием не равновесие системы, а ее дестабилизацию. А потому и соцреализм следует считать не только и не столько состоянием «тоталитарной культуры» или состоянием «тоталитарности в культуре», сколько процессом «тотализации культуры», по

* Цит. по: Паперный В. Культура — Два. М., 1996. С.213.

** Лахусен Т. Соцреализм в поисках своих берегов: несколько исторических замечаний относительно «исторически открытой эстетической системы правдивого изображения жизни» // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 531.

определению не имеющим конца»*. Таким образом, чем более неопределенными были требования, тем эффективнее и полнее проходил процесс тотализации. В результате создавался всеобщий социальный языковой код, почва для взаимопонимания между разобщенными индивидами. Этим языком, то есть советским дискурсом, пользовались все, даже те, кто был «не согласен». Возникла система взаимопонимания в обществе, что вовсе не означало принятия всеми идеологических догм. Таким образом, художественная природа соцреализма непосредственно вытекает из его важнейшего социокультурного предназначения: скрывать подвижное смысловое ядро ускользающей от прямой репрезентации тоталитарной власти.

Тем не менее, концептуальная рамка «тоталитаризма» для объяснения всей полноты такого длительного и влиятельного явления как соцреализм, явно недостаточна. Ведь для того, чтобы адекватно анализировать тот или иной артефакт, его необходимо поместить в те институциональные границы искусства, которые устанавливаются в результате коммуникации между авторами и адресатами на протяжении сколько-нибудь длительного исторического времени. В культуре должен сформироваться консенсус по поводу того набора признаков, по которым произведения искусства выделяются из общего массива артефактов культуры, и критериев, которыми можно руководствоваться для определения качества и места в иерархии художественных ценностей. Очередная сложность, с которой мы сталкиваемся в данном случае, — полнейшая неясность, что считать шедевром в художественной культуре соцреализма, из какой системы координат исходить, например, определяя его историческую ценность как антиквариата? Что взять за точку отсчета: отметки власти? Популярность у массового адресата, голосующего посещениями кинотеатров и стертыми копиями кинофильмов? Оценки художественной критики, исходящие из уровня мастерства и стилистической целостности? Скорее всего, мы получим разные списки произведений искусства советского периода.

С чего начать, чтобы прояснить эту ситуацию? Казалось бы, с самой теории соцреализма, поскольку именно она выступала в роли нормативного документа для разного рода художественных советов, озвучивавших голос власти. Но, знакомясь с бесчисленными «курсами лекций по теории соцреализма», мы убедились, что теория

* Геллер Л., Боден А. Институциональный комплекс соцреализма // Соцреалистический канон. СПб., 2000. С. 316.

соцреализма была не рефлексией его механизмов, а их манифестацией. Анализ «внутренней формы» термина «соцреализм» показал, что он является скорее принципом отбора явлений действительности, чем формулированием специфичности художественного взгляда. Синтетичность требований («взять самое лучшее из искусства всех эпох») носила умозрительный, императивный и карательный характер. Запрет преобладал над позитивным предложением. Художественная стратегия большинства авторов строилась на поиске компромисса между собственным художественным даром и угадыванием постоянно меняющихся, ускользаемых и неопределенных требований власти и заказом массового адресата, консервирующего автоматизм традиционного восприятия.

Например, К. Кларк составляет список образцовых романов по докладам на съездах советских писателей с 1956 по 1978 год*, то есть опираясь на оценки, которые были озвучены уже после смерти Сталина, и дистанция во времени должна была избавить от слишком одиозных и крайних полюсов. Казалось, при таком подходе мы вынуждены будем опираться на внутреннюю логику самой соцреалистической системы. Список, тем не менее, все равно получился странным: в него попадают шолоховские и «Поднятая целина», и «Тихий Дон», который, с точки зрения позднейших художественных критиков, не может быть причислен к классике соцреализма; есть ранний роман В. Катаева «Время, вперед!», явно несущий в себе следы авангардистской поэтики, но нет более уместных по стилю и выдержанных идеологически «Белеет парус одинокий» или «Сына полка»; есть произведения К. Паустовского, А. Малышкина, Ю. Крымова, которые крайне редко рекомендуются для школьной программы, и эти авторы никогда не были активными партийными функционерами, как А. Фадеев или К. Симонов. Часть произведений, несомненно, попала в историю русской литературы XX века благодаря критериям художественной состоятельности, выработанными классической эстетикой: «Тихий Дон» М. Шолохова, «Русский лес» Л. Леонова, «Разгром» А. Фадеева, «Путешествие в страну, которой еще нет» Вс. Иванова и другие.

Правильнее всего было бы сопоставить разные списки и посмотреть, где и как они пересекаются. Это делает М. Туровская**:

* Кларк К. Советский роман: история как ритуал. Екатеринбург, 2002. С.223- 225.

** Туровская М. К проблеме массового фильма в советском кино // Киноведческие записки, 1990. Вып. 8. С.72–78.

она берет самые значимые в идеологическом смысле фильмы эпохи Большого террора — 1937-1938 годов — «Ленин в Октябре», «Ленин в 1918 году», поддержанные властью, и привлекает для анализа количество копий этих фильмов, сделанных прокатчиками уже не из идеологических, а из потребительских соображений. Хорошо разбираясь в практике организации проката, она утверждает, что в тот момент запросы массового зрителя и заказ власти действительно совпали, продемонстрировав не умозрительный, а реальный союз массы и власти, что, кстати, в ставшей уже классической теории тоталитаризма Х. Арендт считается фундаментом становления этого типа общества.

Таким образом, важнейшим историческим и методологическим ориентиром в поиске специфики советской художественности должны стать реальные культурно-антропологические трансформации российского общества эпохи построения социализма. Заказчиком советского искусства выступала и власть, и масса новых людей. Специфика всех продуктов эпохи модернизма такова, что они возникают в ситуации своеобразных «ножниц», в интервале между проектом, выдвинутым элитарной прослойкой «сверху» (это может быть интеллектуальная или политическая элита) и культурными практиками «снизу». Необходимо определить место социалистической коммуникации на перекрестке взаимодействия идеологических проектов власти «сверху» и адаптационных реакций советской повседневности «снизу». Мы предполагаем, что по отношению к советскому обществу должна быть существенно пересмотрена роль идеологии в конструировании художественного процесса. Идеология в условиях советского общества выполняет функции «репрезентативной культуры», стремясь слиться с повседневностью. Анализ надо вести в русле установления точек соприкосновения идеологического проекта нового, коллективистского человека, преодолевшего разрыв между частичностью и абстрактной всеобщностью, и структур повседневности, которые своей объективной логикой способствовали образованию новой социальной общности. Специфической чертой советского варианта тоталитаризма признается сегодня коллективизация всех социальных и культурных феноменов. Следствием этого стала такая форма адаптации как «апофатическая квазитрадиционность» (термин Л. Гудкова). Модернизированная общность предстала в виде коммунальности, которую мы трактуем как наиболее устойчивую форму советской повседневности и как ее социальную традицию. Она порождает многочисленные ва-

рианты конформизма, легшие в основу эстетической «смерти автора» в соцреализме.

Потеря идентичности или вынужденный отказ от нее, процедуры превращения и перековки людей в стремительно разрушающемся мире стали экзистенциальным основанием принципа соцреалистической доктрины «показа жизни в ее революционном развитии». Основой жизни каждого человека, в том числе и художника, стало приспособление к постоянно меняющимся требованиям власти. Неизбежность травматических последствий модернизации компенсировалась нарастанием разного рода фикций. Искусство соцреализма выполняло важную роль прикрытия этих процессов, само становясь производством высокоэффективных массовых иллюзий.

Очень легко, исходя из вышенаписанного, упрекнуть соцреализм в лицемерии и фальсификации. Действительно, в эстетике соцреализма, активно настаивающей на «реалистичности», постоянно используется стратегия «часть вместо целого»: нормативная часть выдается за скрываемое целое. В просторечии это именуется «показухой». Художественная реальность соцреализма начинает заслонять действительную жизнь от взора наблюдателя. Соцреализм в пределе выполняет функции декорации советской жизни, ее фасада и художественного оформления проективных усилий власти. Но понятие лицемерия здесь оказывается нерелевантным, поскольку соцреализм выстраивает такую рецепцию, при которой искусство и жизнь тавтологически отражаются друг в друге. Такая рецепция возможна только благодаря стратегии сокрытия художественной условности. Поскольку художественная форма есть способ хранения и трансляции истории автономного поля искусства, борьба с ней вписывается в общую стратегию игнорирования любых видов автономности. Таким образом, вопрос о лицемерии, фальши, лжи, фальсификации из области этической переносится в эстетическую сферу.

Итак, в самом общем виде специфику соцреалистического произведения искусства можно определить как квазихудожественную, то есть содержательно-смысловые и формально-стилистические границы советской художественности обретают свою квалификацию на путях преодоления художественности как таковой.